Elementi stilistici decameroniani nel *Pecorone* di ser Giovanni[1]

Nicola Esposito

Nel proemio alla sua maggiore fatica[2], l'autore del *Pecorone* ci introduce alle vicende amorose della monaca Saturnina e di Auretto, giovane, ricco e costuma-

[1] Si ringraziano Paolo Pellegrini, Jacopo Galavotti e Marco Veglia per le cortesi riletture e i preziosi consigli. Va da sé che errori, sviste e imprecisioni sono da imputare totalmente all'autore.

[2] Benché di ser Giovanni rimanga ancora aperta la questione dell'identità autoriale (P. Stoppelli, *Malizia Barattone [Giovanni di Firenze] autore del "Pecorone"*, «Filologia e critica», 2, 1977, pp.1-34, lo identifica nel giullare fiorentino Malizia Barattone, in servizio già nel 1360 alla corte angioina di Napoli; mentre A. Casadio, *Il* Pecorone. *Una nuova ipotesi di attribuzione*, «Letteratura italiana antica», 17, 2016, pp. 175-190, per ultima, riconosce nell'autore il copista del ms. Par. It. 482 della Bibliothèque Nationale de France del *Decameron*, Giovanni d'Agnolo Capponi), pare possibile attribuirgli anche alcune corone di sonetti di cui Stoppelli ci offre il testo in edizione critica in, Id. *I sonetti di Giovanni di Firenze (Malizia Barattone)*, «FM. Annali dell'Istituto di filologia moderna dell'Università di Roma», 1, 1977, pp. 189-221. Di questi, in appendice all'edizione del novelliere, Esposito pubblica i soli conservati nel ms. Fondo Nazionale II, II, 40 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che intitola *Sonetti di donne antiche innamorate*: si veda Ser Giovanni, *Il Pecorone*, E. Esposito (a cura di), Longo, Ravenna 1974, pp. 571-609 (alla fine d'ogni citazione dal *Pecorone* verranno indicate tra parentesi le pp. di riferimento di questa edizione). In un volume sulla letteratura tardogotica, A. Lanza accoglie l'ipotesi attributiva dei sonetti del ms. II, II, 40 avanzata da Stoppelli ed Esposito (in *La letteratura tardogotica*, De Rubeis, Anzio 1994, pp. 475-479), ed aggiunge una corona di sei sonetti del medesimo codice, celebrativi di Firenze e di alcuni suoi intellettuali illustri. Nonostante il Lanza dichiari che: «Della paternità da noi proposta non è possibile dubitare», le prove da lui fornite rimangono insufficienti (in A. Lanza, *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti [1390-1440]*, De Rubeis, Anzio 1991, pp. 81-85).

Nicola Esposito, University of Notre Dame, United States, nesposit@nd.edu, 0000-0002-0176-784X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Nicola Esposito, *Elementi stilistici decameroniani nel* Pecorone *di ser Giovanni*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/978-88-5518-668-1.07, in Monica Berté (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2021. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9-10 settembre 2021)*, pp. 121-136, 2022, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-668-1, DOI 10.36253/978-88-5518-668-1

to borghese che, innamoratosi di lei per *amor de lonh*, decide di abbandonare lo stato laicale e di prendere gli ordini nello stesso convento della ragazza, a Forlì, dando inizio ad una lunga fase di corteggiamento. Nello stile proprio di ser Giovanni narratore, questo che dovrebbe essere un nutrito racconto prodromico al tema centrale della cornice, cioè gli incontri furtivi ma regolari dei due giovani in un parlatoio isolato, impegnati a raccontarsi novelle e ballate, e a stabilire contatti fisici ogni giorno più intensi, si risolve in pochissime righe poste in apertura di un altrettanto succinto proemio. In esso, l'autore ci informa di come il profondo amore dei due giovani, la loro elegante dialettica e la delicatezza dei modi con i quali si intrattenevano raccontandosi novelle a volte narrative, a volte storico-didascaliche, lo hanno convinto della necessità di scrivere questo libro[3]. Giustificazione suadente, certo, ma non esaustiva: se, per quanto riguarda l'ispirazione compositiva si potrebbe forse accettare la spiegazione offerta dall'autore in sede di finzione narrativa, questa non può soddisfare nondimeno tutte le domande del lettore. Per esempio: se il tema narrativo deriva retoricamente da una tipologia d'innamoramento altamente stereotipata, anzi al tempo di ser Giovanni ormai in fase di declino[4], la materia retorica invece da dove viene? E come si struttura? Per rispondere a queste domande, forse, è necessario sollevare gli occhi dal *Pecorone*, per rivolgerli a quella che, più di ogni altra opera, gli sta dietro, cioè il *Decameron*.

La menzionata riluttanza ad abbandonarsi a narrazioni d'ampio respiro e, si aggiunga, a dotare eventi e personaggi d'una caratterizzazione psicologica sfaccettata e multiforme, è una delle differenze che intercorrono tra il *Pecorone* e il suo probabilmente unico modello novellistico in volgare[5]. Ma a questa e ad altre

[3] «Tratteremo d'uno frate e d'una sorore, i quali furono profondatissimamente innamorati l'uno dell'altro, come per lo presente potrete udire; e sepponsi sì saviamente mantenere, e sì seppono portare il giogo dello isfavillante amore, che a me diedero materia di seguire il presente libro, udendo la leggiadra inventiva e la vaga maniera e l'inamorati ragionamenti che insieme teneano, per mitigare la fiamma dell'ardente amore, del quale ismisuratamente ardieno» (pp. 3-4).

[4] Il tema dell'incontro amoroso tra laici e chierici era molto frequente nel tardo Medioevo: nato probabilmente in territorio francese (numerosi gli esempi nei *fabliaux*), esso raggiunse l'Italia seguendo la direttrice meridionale, aperta dai poeti della scuola siciliana (si pensi, a solo titolo esemplare, a *Rosa fresca aulentissima*), e quella – poco più tarda – settentrionale, soprattutto grazie ai letterati francoveneti. Tracce vivide di queste influenze sopravvivono almeno fino a tutto il secolo XV, sia nei lavori dei nostri autori maggiori (si veda almeno Masetto di *Dec.* III 1, ma anche Rustico e Alibech di III 10), che in opere ritenute minori, come il *Pecorone* (dove, oltre alla già citata cornice, cfr. anche le novelle III 1 di Don Placido e della Petruccia travestita da frate, e XXV 2 di Ruberto e della suora Catalina), o i cantari novellistici: frequenti, in essi, gli incontri amorosi tra laici e chierici, come per esempio nel cantare di *Masetto da Lamporecchio*, che riduce in versi la novella di Boccaccio, o il *Trattato del prete colle monache* in E. Benucci *et al.* (a cura di), *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma 2002.

[5] Non sfugge a chi scrive l'esistenza del *Novellino*. Sfuggiva però, forse, all'autore del *Pecorone*, che non dimostra di conoscerlo: Esposito, infatti, nel fornire le possibili fonti per ognuna delle novelle, non lo cita mai (*Pecorone* XIX-XXII). Non è stato inoltre possibile isolare in ser Giovanni alcun elemento retorico o stilistico proprio della raccolta predecameroniana, se non forse quella tendenza ad evitare narrazioni complesse e ricche di particolari, che però nel *Novellino* potrebbe esser dovuta a una possibile destinazione orale: in merito si veda almeno l'introduzione di A. Conte (a cura di), *Il Novellino*, Salerno Editrice, Roma 2001. Per consentire un agevole

difformità tra le due raccolte fa da contraltare una serie nutrita di somiglianze: su tutte, ma solo perché immediatamente evidenti, spiccano quelle strutturali, delle quali si dirà più avanti. Forse più importanti, per chi si interessa di storia della lingua e di analisi testuale, risultano le corrispondenze stilistiche e retoriche tra le due raccolte, che sono oggetto di questo contributo. Studi sulla retorica della prosa volgare tardomedievale se ne contano in numero modesto, e ancor meno sono quelli dedicati alla prosa narrativa: si tratta di perlustrazioni e analisi, quasi tutte orientate alla comprensione delle modalità d'uso delle clausole di *cursus*, e solo in sporadici casi gli autori si spingono a ragionare sull'organizzazione di alcune aree del testo in riconoscibili strutture minori, ordinate e incastonate nello spazio periodale, quelle che Vittore Branca chiama inserzioni di «ritmi»[6].

La prima intuizione sull'uso di questo particolare espediente retorico formatosi nell'ambito della prosa ornata dello *Stilus curiae romanae*, e sugli esperimenti di inserzioni versali nel flusso della narrazione boccacciana, risale verosimilmente all'inizio del secolo diciannovesimo, con l'introduzione all'edizione londinese del *Decameron* di Ugo Foscolo del 1825:

> Pare che il Boccaccio verseggiasse qua e là il suo discorso [...] niuno, ch'io sappia, notò che il Boccaccio per aiutarsi anche della prosodia de' latini andò traducendo assai versi, e mentre la lor armonia gli suonava intorno all'orecchio, inserivali nel suo libro[7].

Comprendere origine, struttura e funzionamento del ritmo della prosa accentuativa, specie mediolatina (e, in misura inizialmente minore, anche di quella quantitativa e mista), fu motivo di interesse almeno sino alla prima metà del secolo XX, come suggerisce l'esistenza di una nutrita bibliografia sull'argomento[8]. Francesco

controllo delle citazioni del *Pecorone*, si è scelto di utilizzare l'ultima edizione del novelliere indicata alla nota 2, benché di natura divulgativa. Chi scrive si sta occupando della costruzione del testo critico, i cui primi risultati sono consultabili nella tesi di laurea magistrale dal titolo *Studi per l'edizione critica e commentata del* Pecorone *di ser Giovanni*, discussa il 13 luglio 2017 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, e reperibile (in stesura non definitiva) al seguente link: <http://dspace.unive.it/handle/10579/10401> (07/2017).

[6] «Sono versi, o meglio, ritmi, che si adeguano alla partitura e all'organismo ritmico-sintattico (con la fusione di cadenze prosaiche e poetiche)», in V. Branca, *Boccaccio Medievale*, Rizzoli, Milano 2010 (ed. orig. 1956), p. 90.

[7] Giovanni Boccaccio, *Decameron*, U. Foscolo (a cura di), Guglielmo Pickering, Londra 1825, p. LXV.

[8] Tra i tanti vanno ricordati almeno: E.G. Parodi, *Intorno al testo delle epistole di Dante e al "cursus"*, «Bullettino della Società dantesca italiana», 19, 1912, pp. 249-275 e 22, 1915, pp. 137-144; e Id. *Osservazioni sul "cursus" nelle opere latine e volgari del Boccaccio*, «Miscellanea storica della Valdelsa», 21, 1913, pp. 231-248, poi in Id., *Lingua e letteratura*, Pozza, Vicenza 1957, II, pp. 480-492; P. Toynbee, *Dante and the "Cursus": a new argument in favour of the authenticity of the "Quaesito de Aqua et Terra"*, «The modern language review», 13, 1918, p. 420-430; Id., *The bearing of the "cursus" on the text of Dante's "De vulgari eloquentia"*, «Proceedings of the British Academy», 10, 1921-1923, pp. 259-277; P. Rajna, *Per il ''cursus'' medievale e per Dante*, «Studi di Filologia Italiana», 3, 1932, pp. 7-86; A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale al Boccaccio*, Emiliano degli Orfini, Genova 1934.

di Capua, in particolare, vi dedicò un numero considerevole di saggi, ancora oggi non solo preziosi, ma fondamentali[9]. Il successo, a metà Novecento, delle teorie crociane comportò un generale ridimensionamento dell'attenzione, almeno in Italia, per questo elemento che è sì estetico, ma d'una estetica di squisita natura tecnica, e dunque non molto affine a quel tipo di analisi letteraria; ancora una volta, quindi, come spesso è accaduto nella storia degli studi umanistici eruditi italiani, un vento di novità, misto a rinnovato interesse per una ricerca meno legata alla soggettiva sensibilità del singolo studioso, cominciò a spirare dall'area germanica. La tesi di laurea di Gudrum Lindholm del 1963 e il volume di Tore Janson del 1975 seppero ridare a questo ambito di ricerca energia e spinta propulsiva anche al di qua delle Alpi[10].

Un esiguo numero di intellettuali, inoltre, spesso autonomamente l'uno dall'altro, si sono occupati del *cursus* anche in ambito di prosa volgare, movendo tutti da domande simili. È possibile che, con l'affermarsi delle lingue romanze, l'influenza dei testi in latino su quelli in volgare abbia coinvolto anche l'ambito retorico? Ed è possibile che, pertanto, siano sopravvissute almeno delle tracce di *cursus*, se non dei veri e propri sistemi di clausole (curiali e non), anche nei testi di queste nuove lingue (almeno nei più antichi, forse, o nei più eruditi)? Da tali quesiti sono discese opinioni opposte, ma parimenti autorevoli**.** Nel chiudere un lungo contributo sul *cursus* in Dante, Rajna affermava perentorio:

> [Il *cursus*] Non fu considerato e praticato col rigore che si immagina. Molto che s'attribuisce a ossequenza ad una legge, non sarà che il portato dell'orecchio [...] già alla fine del secolo XIII era in decadenza là dove era nato e donde si era propagato[11].

9 F. di Capua, *Scritti Minori*, A. Quacquarelli (a cura di), Desclée & C., Roma 1959.

10 G. Lindholm, *Studien zum mitellateinischen Prosarhythmus: seine Entwicklung und sein Abklingen in der Briefliteratur Italiens*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1963; T. Janson, *Prose Rhythm in Medieval Latin from the 9th to the 13th Century*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1975. Questi due lavori, si capisce, vengono citati in apertura di una nuova fase di studi in Italia, e non come campione esaustivo di una bibliografia invero molto nutrita e non limitata (per l'ambito germanofono) alla seconda metà del secolo XX. A proposito, e specie per quanto attiene alla prosa mediolatina, si vedano le citazioni bibliografiche degli studi di G. Orlandi tra i quali, almeno, *Le statistiche sulle clausole della prosa. Problemi e proposte*, «Filologia mediolatina», 5, 1998, pp. 1-36, ora in P. Chiesa *et al.* (a cura di), *Scritti di Filologia mediolatina*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2008, pp. 451-482; di M. Cupiccia, *Progressi nello studio del* cursus. *I metodi statistici e il caso di Eloisa e Abelardo*, «Filologia Mediolatina», 5, 1998, pp. 37-48; e del più recente lavoro di P. Chiesa, *L'impiego del* cursus *in sede di critica testuale: una prospettiva diagnostica*, in *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta de Angelis*, F. Bognini (a cura di), Edizioni ETS, Pisa 2012, pp. 279-304. In ambito di prosa volgare, invece, non si può a tutt'oggi prescindere dal volume di G. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Olschki, Firenze 1964; al quale hanno fatto seguito gli importanti studi sul Dante latino e volgare, tra gli altri, di P.V. Mengaldo, di cui si veda almeno *Dante e il «cursus»*, in Id., *Linguistica e retorica di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa 1978, pp. 263-280 e, sempre per sua cura, la voce *cursus*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto Italiano dell'Enciclopedia, Roma 1970, II, pp. 290-295 (poi rivista nell'edizione del 1984); e P. di Patre, *Un cursus geometrico? L'impalcatura nascosta della prosa ritmica dantesca nelle* Epistole *(I-XIII)*, «Deutsches Dante Jahrbuch», 85/86, 2010-2011, pp. 279-299. Per l'ambito novellistico si vedano i recenti lavori di P. Mondani, citati più avanti.

11 Rajna, *Per il "cursus"*, cit., p. 86.

E nel commentare la sua presenza anche nelle opere volgari, Mengaldo non si discostava molto da questa posizione, pur tenendo conto del fatto che quello rimaneva un ambito sostanzialmente inesplorato[12]. Fa da controcanto l'Ageno, che, con la stessa sicurezza del Rajna, così affermava:

> Per esercitare correttamente la critica del testo, sono inoltre necessarie nozioni precise intorno alla versificazione, le cui leggi nel Due e Trecento differivano profondamente da quelle riconosciute dal Cinquecento in poi; e non si possono ignorare le leggi del *cursus*, se si tratta di testi prosastici[13].

La discussione è oggi tutt'altro che chiusa, e posizioni spesso divergenti ancora animano il confronto. Un recente tentativo di stabilire dei parametri di ricerca comunemente accettabili è in un saggio del 2019 di Paola Mondani: l'autrice ripercorre passo-passo l'evoluzione degli studi sul *cursus* che in Europa hanno interessato la prosa greco-bizantina, mediolatina e, per ultima, quella volgare[14]. Tale lavoro, di natura più generale, precede un secondo saggio sul *cursus* dedicato, stavolta, al Boccaccio decameroniano: in esso Mondani riprende le prime perlustrazioni del *Centonovelle* compiute da Vittore Branca, e continua lo studio sulla base dei parametri stabiliti nel primo articolo[15]. Un terzo contributo impegna l'autrice nell'analisi delle tracce che il *cursus* decameroniano ha lasciato nella novellistica ad esso successiva, ante XVI secolo[16].

Tra la brillante intuizione di Foscolo, e le disquisizioni teoriche novecentesche su esistenza e funzione del *cursus* nella letteratura italiana il primo che si spinse in indagini pratiche su un testo novellistico e in volgare fu Vittore Branca, che nel suo *Boccaccio Medievale*[17], individuò e commentò inserzioni di struttu-

[12] Mengaldo, *Dante e il «cursus»*, cit.

[13] F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Antenore, Padova 1984, p. 114. Si noti che nel ragionare sul ruolo e sull'utilità del *cursus* per gli studi d'ecdotica, l'Ageno fa della sua conoscenza una questione di metodo per l'intera disciplina. Lo stesso concetto, già teorizzato da W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhytmik*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1905, viene accolto con tutte le prudenze del caso anche da Chiesa, *L'impiego del* cursus, cit.

[14] P. Mondani, *Sulla nozione e definizione di* cursus *medievale*, «Bollettino d'Italianistica», 2, 2019, pp. 18-38.

[15] P. Mondani, *Ad alta voce: l'essenza fonico-acustica e gestuale del* cursus *nel* Decameron, in G. Frosini (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019*. Atti del seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019), Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 53-76.

[16] P. Mondani, *Tracce di un* cursus *boccacciano nella novellistica dal XIV al XVI secolo*, in R. Fresu *et al.* (a cura di), *In fieri, 3. Ricerche di linguistica italiana*, Franco Cesati, Firenze 2021, pp. 167-176. In fase di correzione di bozze ho potuto leggere la recentemente pubblicata tesi di dottorato di Paola Mondani, *Cursus in fabula. Ritmo e retorica nella novellistica da Boccaccio al Cinquecento*, Franco Cesati Editore, Firenze 2022. Il quarto capitolo, *Il tardo Trecento: Franco Sacchetti, Giovanni Fiorentino e Giovanni Sercambi* (pp. 71-86), si presenta come una soddisfacente introduzione alla questione, ma dato il numero esiguo di brani presi in esame e il breve spazio a questi dedicato, esso non approfondisce come meriterebbe l'analisi delle peculiarità retoriche delle tre raccolte, rimasta per questo motivo necessariamente superficiale.

[17] Branca, *Boccaccio Medievale*, cit., in particolare cap. 3 "Strutture della prosa", pp. 71-116.

re versali e di clausole di *cursus* nella prosa del *Decameron*. Da allora le perlustrazioni sui testi si aprirono agli altri generi in prosa: di pochi anni successivi è l'appassionata polemica di Franca Ageno contro Giuseppe Sansone, reo di aver dato alle stampe nel 1957 una «cattiva edizione»[18] del *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino. Tra le numerose e puntuali critiche dell'autrice al Sansone, ve ne sono due che interessano da vicino la materia di questo intervento: la prima è quella di non aver saputo riconoscere la maggiore importanza e vetustà del ms. Vat. Barb. Lat. 4001 della Biblioteca Apostolica Vaticana sul ms. Alexianus I 3 del Collegio Internazionale S. Alessio Falconieri di Roma; proprio la presenza del *cursus* nel codice barberiniano[19], di cui la studiosa fornisce un succinto elenco di esempi, sarebbe stata un elemento dirimente della questione. La seconda riguarda la *mise-en-page* del testo, che Sansone presenta in forma prosimetrica, alternando una prosa fortemente ritmata a passaggi poetici in versi sciolti, ma senza che i confini tra le due forme di testo rispettino la sintassi e l'interpunzione[20]. A riguardo Ageno nota correttamente come:

> Il verso romanzo nasce rimato, e non già libero (si confronti il fondamentale studio di Ph. A. Becker, *Die Anfänge der romanischen Verskunst*, in ZFSL, LVI [1932], 257-323, in particolare p. 270: "... hinsichtlich des Reims stehen wir seine Unentbehrlichkeit fest ...[21]". La questione del *Mare Amoroso* è tuttora sub iudice)[22].

Meglio avrebbe fatto l'editore a prendere in considerazione la possibilità che quella prosa obbedisse a regole ritmiche e a strutturazioni metriche di ben più antica fattura, la cui natura, tra l'altro, era nota al Barberino stesso, che parla del *cursus* nei suoi *Documenti d'Amore* chiamandolo *cursivum vulgare* o *prosaicum*[23].

Tra gli studiosi di novellistica la scoperta di Branca, la cui conoscenza è imprescindibile se si desidera comprendere nel profondo lo stile di Boccaccio prosatore[24], è stata spesso considerata (da chi l'accoglie come corretta) una ca-

[18] Brambilla Ageno, *L'edizione critica*, cit., p. 103. Una più dettagliata critica all'edizione Sansone del *Reggimento* si legge in F. Brambilla Ageno, recensione a Francesco da Barberino. *Reggimento e costumi di donna*. Edizione critica, «Romance Philology», 12/3, 1959, pp. 314-324.

[19] Riconosciuta già da F. Egidi e da E. Vuolo, ma sempre negata dal Sansone. Per i riferimenti bibliografici degli articoli di Egidi e Vuolo si veda la *Recensione* all'edizione Sansone di Brambilla Ageno, p. 315.

[20] Es., quasi tutti gli snodi si collocano in mezzo ad un periodo, spezzandolo.

[21] «Per quanto riguarda la rima siamo sicuri della sua indispensabilità».

[22] Brambilla Ageno, *Recensione*, cit., p. 315.

[23] Francesco da Barberino, *I documenti d'Amore. Documenta Amoris*, M. Albertazzi (a cura di), La Finestra Editrice, Lavis 2008; in part. vd. tomo II, p. 316: «Prosaicum est cursivum vulgare in volgaribus licteris seu libris».

[24] Diversi studi mostrano come Boccaccio, specie in età giovanile, si avvaleva del *cursus* nelle sue opere latine e volgari, salvo poi tendere ad eliminarlo nelle revisioni successive e in età matura. Un caso esemplare è costituito dalle due redazioni del *De casibus virorum illustrium*: P.G. Ricci, *Studi sulle opere latine e volgari del Boccaccio*, «Rinascimento», 10, 1959, pp. 3-32 (si veda in part. *Le due redazioni del «De Casibus»*, pp. 11-20), mostra come nella prima redazione dell'opera vi sia una sovrabbondanza di clausole di *cursus velox* che, nel-

ratteristica propria del solo *Decameron*, ignota agli altri scrittori di novelle italiane tardomedievali. Ciò ha fatto sì che ricerche simili a quelle che Branca ha condotto sul testo del certaldese non si estendessero ad autori quali ser Giovanni, Franco Sacchetti, o Giovanni Sercambi, almeno sin ora.

Nel gruppo dei tre continuatori trecenteschi del Boccaccio[25], il *Pecorone* emerge come l'opera con la più spiccata tendenza a emulare la narrativa, lo stile e le innovazioni testuali del precedente maggiore (e unico, tra l'altro, dato che sembrerebbe essere stato licenziato un decennio circa prima del *Trecentonovelle*). Molteplici sono gli indizi a supporto di questo legame. Uno riguarda la struttura, che emula quella del *Decameron*: cinquanta novelle vengono raccontate alternativamente in venticinque giornate da due protagonisti, un monaco e una suora reciprocamente innamorati, e rifugiati per l'occasione nel parlatorio d'un convento, lontano da occhi indiscreti; terminato con la narrazione, o lui o lei a giorni alterni[26] cantano una ballata all'amato/a. Le novelle sono organizzate in una cornice di impronta decameroniana entro la quale si sviluppa la vicenda dei due amanti, benché quella del *Pecorone*, sia effettivamente molto più semplice sul piano narrativo e apparentemente povera su quello psicologico. Un secondo indizio si riscontra nella necessità d'avere un motivo scatenante: sempre nella cornice, ser Giovanni dichiara di com-

la seconda, vengono volontariamente eliminate per inversione dei membri della clausola o per minime modifiche che comportavano l'aggiunta o la sottrazione di una sillaba, così da comprometterne il computo. Per alcune riflessioni sulla presenza di clausole nelle *Epistole* cfr. P. Pellegrini, *Per il testo delle* Epistole *del Boccaccio*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», 10/1, 2015, pp. 11-19.

[25] A riguardo A. Quondam ha affermato: «Il *Decameron* è uno straordinario fiore che resta sterile perché è debole e fragile e sopravvive al confronto con altri fiori più forti e solidi, perché anche la cultura ha la sua evoluzione.», e poco sotto aggiunge che «Boccaccio è stato e resta il *Decameron*, è il percorso sperimentale di approdo a una forma di libro che non c'era mai stata e mai più ci sarà.» (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam. Testo critico e nota al testo a cura di M. Fiorilla. Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Rizzoli, Milano 2013, p. 58). Al netto della simpatica metafora floreale, per chi si occupa dei tre autori di novelle successivi a Boccaccio, non a caso da sempre definiti (ingenerosamente) suoi 'epigoni', queste affermazioni suonano assai curiose. Chi conosce la struttura del *Pecorone* sa bene che essa non può trovare altri modelli che nel *Decameron*, con il quale resta in costante dialogo; chi abbia mai anche solo sfogliato il *Novelliere* di Sercambi non può non vedere nella sua brigata di pellegrini itineranti una rivisitazione in chiave borghese della brigata aristocratica del *Centonovelle*, e lo stesso vale per i *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, a testimonianza del, si potrebbe dire, 'fiorire' europeo del modello decameroniano. E la tendenza spiccata al motto di spirito ed alla soluzione delle controversie con argute battute ridanciane tipiche del *Trecentonovelle* (anticipatrici di un genere parallelo e imparentato alla novellistica, quello cioè dei *Detti Piacevoli* di Poliziano, o dei *Motti, facezie e burle del Piovano Arlotto*), dove trovano il primo e più diretto modello se non nei racconti brevi della sesta e, in parte, della settima giornata del *Decameron*? Quondam, riflettendo nella sua introduzione, evita di coinvolgere nel suo ragionamento gli immediati continuatori del certaldese, ma piuttosto salta a piè pari agli autori cinquecenteschi, così ignorando tre anelli importantissimi di una catena che, senza quelli, non avrebbe potuto esistere.

[26] Fanno eccezione tre giornate, tra cui la venticinquesima, per l'esigenza autoriale di far completare ad Auretto, nell'ultima novella e nella ballata seguente, la trama della cornice.

porre la raccolta poiché la Fortuna avversa lo cacciò in esilio a Dovadola (vicino Forlì) a causa di un evento traumatico avvenuto nel 1378, l'anno del Tumulto dei Ciompi. Un ulteriore elemento sta nel proemio dove si riscontra una premura, per così dire, assistenzialista dei sofferenti, simile a quella del *Decameron*: all'«umana cosa è aver compassione degli afflitti», il *Pecorone* risponde con la seguente formula: «Per dare alcuna stilla di riffrigero e di consolazione a chi sente nella mente quello che nel passato tempo ho già sentito io [cioè il mal d'amore], mi muove zelo di caritevole amore a principiare questo libro»[27]. Alcune novelle pecoroniane, poi, tradiscono uno stretto rapporto col *Decameron*: sebbene, infatti, trentadue su cinquanta vengano mutuate dal testo della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani[28], le altre diciotto sono di sicura composizione autoriale[29] e di queste, almeno sette riprendono temi del capolavoro di Boccaccio[30].

Nel complesso, questi indizi suggerirebbero che l'autore del *Pecorone* conosceva il *Decameron*, e che potenzialmente ne comprendesse e carpisse le dinamiche compositive. Ciò sembrava emergere anche in atto di collazione dei diversi manoscritti dell'opera: il sospetto ch'essi celassero elementi stilistici e retorici che l'edizione divulgativa di Esposito non poté valorizzare traspariva sin dalle prime perlustrazioni. La generalmente modesta prosa del *Pecorone*, infatti, sapeva offrire a tratti momenti di particolare eleganza narrativa, non scevra da una pressoché ordinata scansione ritmica. La maggior raffinatezza di numerosi passaggi indicava un più alto livello d'attenzione dato al testo, tale da far sospettare un'origine non per forza casuale di questi elementi. Le perlustrazioni preliminari condotte sui codici hanno effettivamente evidenziato un'apparente organizzazio-

27 Esposito, *Pecorone*, cit., p. 3. Per un'analisi comparata di struttura e tematiche dei due proemi si veda Casadio, *Il Pecorone: una nuova ipotesi,* cit., pp. 175-179. Lì l'autrice offre una suadente ipotesi d'attribuzione a Giovanni d'Agnolo Capponi dell'identità a tutt'oggi sconosciuta di ser Giovanni, nome con cui l'autore si presenta nel sonetto conclusivo. Le poche prove elencate non offrono un convincente supporto alla tesi attributiva, ma giustificano senza dubbio la prosecuzione delle indagini in questa direzione, che sarebbe però auspicabile allargare dai testi tecnici e letterari ai documenti d'archivio.

28 Alcune trascritte più o meno fedelmente, altre rielaborate in parte o in porzioni considerevoli.

29 Essendo queste le novelle uscite nella loro interezza dalla mente e dalla penna dell'autore, è logico limitare a loro, in questo contributo, la ricerca di clausole di *cursus* e di inserzioni versali. Per quanto riguarda le trentadue dedotte dalla *Nuova Cronica* di Villani, chi scrive sta procedendo all'individuazione dell'antigrafo usato da ser Giovanni, o della famiglia a cui esso apparteneva, per procedere ad un esame comparativo dei brani della *Cronica* e delle loro trasposizioni nel *Pecorone*, così da isolare mende e aggiunte di mano sergiovannea. A queste potrà poi essere applicata la ricerca di clausole e inserzioni.

30 Nell'ordine; la I 1 si ispira a *Decameron* X 5 e, per il profilo di Galgano, probabilmente, a Federigo degli Alberighi; la successiva I 2, secondo Esposito, presenta echi da *Decameron* VII 4, 5, 6 e 8. Lo scambio delle beffe di *Pecorone* II 2 ricorderebbe quello dello scolare e della vedova di *Decameron* VIII 7. Le novelle della terza giornata, invece, trovano ispirazione rispettivamente in *Decameron* II 3 e VII 7. *Pecorone* V 2 (come pure *Trecentonovelle*, LXXV) vedrebbe il suo antecedente in *Decameron* IX 9. Infine, la IV 1 sarebbe direttamente ispirata a quella che M. Sampoli Simonelli definì «la novella CI del *Decameron*»: cfr. Id., *La novella anonima del Mediceo-Laurenziano 42, 4*, «Cultura neolatina», 18/2-3, 1958, pp. 151-187.

ne intenzionale di numerosi passi in singoli versi, in distici, in gruppi complessi di versi, spesso simmetrici e concentrici o, addirittura, in strutture che ricordano stanze di ballate o di canzoni[31]. Ma non solo: pare che ser Giovanni inserisse nella raccolta clausole di *cursus* in modo non omogeneo, concentrandole piuttosto in specifici luoghi testuali, e lì in quantità tali da mettere in discussione l'applicabilità di quello che Tore Janson chiama «valore minimo di casualità», necessario per stabilire l'intenzionalità o meno di una specifica clausola. Ciò vale sia per le clausole in posizione esterna, cioè a fine periodo, che per quelle interne al periodo, cioè immediatamente precedenti un segno di interpunzione forte e sullo snodo tra principali, subordinate, coordinate, parentetiche, etc.[32].

Se dunque Branca ha ragione quando nel *Boccaccio Medievale* sostiene che il certaldese conosceva ed utilizzava sia le clausole di *cursus*, che le inserzioni di strutture versali almeno nel *Decameron*, l'ipotesi che vi sia stato un travaso di questi elementi da quel testo ai suoi immediati continuatori sembrerebbe quella più economica per spiegare (se confermata) la loro presenza nel *Pecorone*. Si vedano i testi: lo studioso spezzino mostra la presenza del *cursus* in vari luoghi del *Decameron*, tra cui es. nella pericope 48 dell'*Introduzione*:

> O quanti gran palagi, quante belle case, quanti nòbili abitùri [vl.], per addietro di famiglie pieni, di signòr'e di dònne [pl.], infino al menomo fante rimaser voti! O quante memorabili schiatte, quante ampissime eredità, quante famose ricchézze si vìdero [td.], senza successor débito rimanére [vl.]! Quanti valorosi uomini, quante belle donne, quanti leggiadri giovani, li quali non che altri, ma Galieno, Ippòcrate^o Esculàpio [vl.] avrieno giudicati sanissimi [trispondaicus+tardus], la mattina desinarono co' loro parenti [pl.], compàgn'e amìci [pl.], che poi, la séra vegnénte apprèsso [2 *plani* sovrapposti], nell'altro mondo cenarono con li lor passàti [pl.][33].

[31] La *forma textus* seguita rispetta la ricostruzione critica basata sullo *stemma codicum* approntato nella tesi magistrale sopra citata, e integrato con i nuovi codici scoperti negli anni successivi alla sua discussione. Chi scrive si riserva di presentare lo stemma definitivo e le dovute giustificazioni in un futuro contributo *ad hoc*.

[32] Il calcolo statistico del chi-quadrato (o, in lingua originale, χ^2 *test*), trova la sua massima applicabilità in testi la cui forma stilistica e retorica sia costante dall'inizio alla fine. Le raccolte di novelle dal *Decameron* in avanti, si contraddistinguono, invece, per un accentuato pluristilismo: è risaputa e universalmente accettata la discrepanza tra lo stile dei proemi e quello delle novelle, problema che risalta già nella raccolta di Boccaccio, come notò pure Pietro Bembo. In sede epistolare, o di sermone, al contrario, questo problema o non si presenta, o si affaccia in forma estremamente blanda. L'applicazione alle raccolte novellistiche degli interessanti studi di Janson sembrerebbe quindi condizionata dal necessario riadattamento dello stesso a testi dalla natura stilistica poligenetica. Per una lettura completa del metodo statistico si veda Janson, *Prose Rhythm in Medieval Latin*, cit., in part. il secondo capitolo, *Questions of Method*, pp. 10-33. Orlandi, *Le statistiche*, cit., ne offre una buona sintesi in italiano.

[33] Giovanni Boccaccio, *Decameron*, V. Branca (a cura di), Einaudi, Torino 2008, p. 28: numerosi altri esempi cita e analizza Branca, *Boccaccio Medievale*, cit., pp. 77-85. Per la trattazione di sinalefi e dialefi nel corpo delle clausole si accolgono tal quali i risultati degli studi editi da Branca nel suo *Boccaccio Medievale*; chi scrive è però conscio del fatto che questi andrebbero rivisti, con calma, alla luce di uno studio statistico che mostri il comportamento di Boccaccio nella gestione di sinalefi e dialefi sia in ambito prosastico che in quello poetico.

Branca identifica un consistente numero di clausole non sempre però in prossimità di un segno di interpunzione e, in sporadici casi concessi dalle regole più permissive del Meyer, accettando come clausola anche composti di ben più di due sole unità sintattiche[34]. Per questo lavoro si è preferito un metodo di classificazione più restrittivo rispetto a quelli di Meyer e Janson: si son prese in esame esclusivamente le clausole bipartite (cioè formate da un polisillabo parossitono o proparossitono seguite da un trisillabo o quadrisillabo)[35], ammettendo per la sola sezione destra (l'unica che impone un numero di sillabe fisso) una eventuale scomposizione in più elementi, che rispettino però la sequenza accentuativa prevista. Si è scelto inoltre di tener conto solo delle canoniche, ossia *velox*, *planus* e *tardus*, e di quella di *trispondaicus*[36], in quanto teorizzata per la prima volta da Roberto di Basevorn nella sua *Ars Predicandi* tra il 1300 e il 1320, un trentennio circa prima della stesura del *Decameron*, e circa un sessantennio prima dell'avvio del *Pecorone*. In presenza di possibile sinalefe, d'essa si è sempre tenuto conto per determinare l'accettabilità della clausola. Nel rispetto di dette restrizioni, il seguente passo dalla novella III 2 del *Pecorone* sembrerebbe offrire una situazione non molto dissimile da quella decameroniana appena veduta:

> E così comperò cavagli e arnesi da giostra, e vestissi onorevolmente e bene, e tolse danari assai, e vennessene a Firenze, e cominciò a spendere e a usare co' giòvanni di Firenze [vl.]. E brievemente, e' volse vedere costei [pl.]; e come la vide [pl.], subitamente e' se ne fu innamorato, dicendo in sé medesimo: "Costei è ancor più bella ch'io non credea" [endec.]. E quivi cominciò a usare e a passare ispesso e farvi sonare e cantare e a fare cene e disinari per amore di costei [tr.]. E usava a feste e a nozze e dovunque questa donna andava: giostrava, armeggiava, cavalcava, vestiva famigli [pl.], donava robe e cavagli [pl. + otton.] per amore di costei [tr. + otton.]. E così, mentre che durò la roba^e' denari [pl.], era veduto volentieri e fattoli onore per ogni persona [pl.]. E così mandava tutto dì a casa sua a vendere e 'mpegnare delle possesione sue per potere mantenere le spese ch'egli avea cominciate [tr.]: e così fe' un tempo. E non possendo più durare, venne a tanto che nonne avea niente e di Firenze non si sapea partire [pl.], tanto era l'amore che portava^a costei [pl.]. (78-79).

E non dissimile, per intensità di presenza di clausole, si presenta il *Proemio*[37]. Se al *cursus* decameroniano Branca attribuisce una funzione prettamente decorativa[38], in quello pecoroniano si riconosce anche un ruolo attivo nell'organizzazione periodale. In esso, infatti, l'adesione delle clausole a pause interne ed esterne,

34 Si veda Meyer, *Gesammelte Abhandlungen*, cit.

35 Da qui in avanti: ossitono, o; parossitono, p; proparossitono, pp.

36 Indicate, a testo, con le sigle: *velox*, vl.; *tardus*, td.; *planus*, pl.; *trispondaicus*, tr.

37 Per cui si vedano: Branca, *Boccaccio Medievale*, cit., pp. 77-79; Mondani, *Tracce di un* cursus, cit., p. 172.

38 Branca, *Boccaccio Medievale*, cit., p. 80: «Questa forza dell'artista che riscopre e ricrea le ragioni segrete della più illustre retorica, che sa trarre da esse i più inaspettati e sorprendenti effetti, rivela tutto il suo significato poetico nella tessitura delle novelle propriamente dette»; una tessitura, aggiunge poco oltre «ubbidiente a una necessità non logica, ma poetica.»

aumenta notevolmente rispetto al precedente maggiore, venendo incontro ad esigenze pratiche del testo non ignorate dai manuali di retorica tardomedievali[39]. L'incontro tra *utile* e *dulce*, dà vita a felici esiti come, per esempio, queste sequenze di clausole diverse: VI 1: «Alano chiese di grazia all'abate ch'egli il menàsse co·llùi [pl.] a quésto concestòro [tr.]»[40] (151). VII 1: «E questa crudeltà fu da cérti lodàta [pl.] e da cérti biasimàta [tr.]» (168). Non rare sono anche le concatenazioni di clausole, a volte incastonate in versi regolari: III 2: «Ceccolo andò e trovò l'uscio della camera aperto e lume spento, e andònne da quel lato del letto donde la dònna dormìva [pl.], e prése la dònna per màno. [2 plani sovrapposti in un novenario[41]]» (81). VI 1: «E mettendosi in òrdine per andàre [vl.], e Alano, udendo dire el perché egli andava, chiése di gràzia^all'abàte d'andàre co·llùi [4 plani sovrapposti]» (150). Costruzioni simili, s'è detto, si trovano sparse in tutte le diciotto novelle originali, e non si può escludere di trovarne anche nelle aggiunte d'autore alle trentadue di derivazione villaniana, terreno rimasto ancora inesplorato.

Quanto alle inserzioni versali, Branca le riferisce sparse per tutto il testo del *Decameron*, e attribuisce anche ad esse una funzione prettamente ornativa, oltre che di rivitalizzazione dell'esposizione. A riguardo spiega che:

> non poche volte, nei momenti più felici, questi "vuoti" di ritmo narrativo, queste *impasses* di fantasia, sono risolti sulle cadenze agili e suggestive di endecasillabi discorsivi: quasi un attacco a piena orchestra, quasi un avvio musicale che introduca nell'atmosfera di fantasia e di poesia delle novelle[42].

Anche in questo caso, però, ser Giovanni si comporta diversamente dal suo modello. L'inserzione di versi nel *Pecorone* ha infatti uno scopo più pratico e immediato, quello cioè di rendere evidenti al lettore, anche al più sprovveduto, alcuni passi salienti per la codifica della novella cui pertengono. Molto spesso, e questo non deve sorprendere, tali strutture vengono poste nei discorsi diretti, forse le parti delle novelle che più catturano l'attenzione del lettore. Lì le inserzioni agiscono come veri e propri sussidi alla lettura, come nell'esempio che seguedalla novella I 2:

> Disse la donna: «Non date cura a sue parole, però ch'egli vagilla e non sa quello stesso si dice.» Di che Bucciolo si partì e venne a Pietro Paolo e disse: «Fratel mio, fatti con Dio, però ch'i' ho tanto apparato, ch'io non voglio più apparare.» (35).

La verticalizzazione di questo passaggio metterà immediatamente in rilievo le strutture versali poste in sede di discorso diretto, entrambe chiuse da una clausola canonica. Si noti la mancanza di versi nelle parti didascaliche, nonché la rima

[39] Es. Bene Florentini, *Candelabrum*, G.C. Alessio (a cura di), Antenore, Padova 1983, pp. 205-209. Riguardo la conoscenza di ser Giovanni delle *artes dictaminis* si veda la conclusione.

[40] È possibile, come in questo caso, che le sequenze di clausole non siano intervallate da pause.

[41] Versi novenari (e non solo) risultanti da clausole allineate e sovrapposte si trovano anche nel *Decameron*, come mostra Mondani, *Tracce di un cursus*, cit., p. 170, nota 20.

[42] Branca, *Boccaccio Medievale*, cit., p. 91.

interna «mio : Dio»[43], l'anafora di «ch'io» e l'epistrofe del verbo «apparare», prima al participio, poi all'infinito:

Disse la donna:
«Non date cura a sue parole, [pl.] (9)
però ch'egli vagilla^e [pl.] (7)
non sa quello stésso si dìce.» [pl.] (9)
Di che Bucciolo si partì e venne a Pietro Paolo e disse:
«Fratel mio, fatti con Dio, [pl.] (8)
però ch'i' ho tanto^apparato, [pl.] (8)
ch'io non voglio più^apparare."» [tr.] (8)

Le raffinatezze retorico-sintattiche evidenziate sopra, ornano un passaggio saliente della novella, cioè le battute finali dei due protagonisti poste a ironica chiusa del racconto. Queste inserzioni, che interessano maggiormente i discorsi diretti, si presentano in varie forme, da semplici versi singoli a strutture più complesse. Gli esempi che seguono sono solo un campione rappresentativo dell'uso che ser Giovanni fa di endecasillabi o distici di settenari per dare struttura ritmica a brevi risposte dei suoi personaggi: I 2: «Dille ch'io vi verrò, e volentieri» (11p); II 2 «Or sono ben giunta com'io son degna» (11p); IV 1: «Io sono contento, se piace a lui» (11p), «Per certo questa è la mala ventura!» (11p); VI 1: «Disse Alano: "Lasciate fare a me"» (11t); I 1: «Ben venga il mio Galgano, / per cento milia volte» (7/7, entrambi con accenti di seconda e quarta); IV 1: «Questo è il maggiore fatto / che si vedesse mai!» (7/7, con accenti di prima e quarta, e di seconda e quarta).

Come il primo esempio discusso, anche queste brevi battute si trovano in snodi cruciali delle novelle cui appartengono, e lo stesso accade quando le inserzioni assumono dimensioni maggiori: in esse l'autore tende a prediligere strutture simmetricamente organizzate, il cui verso centrale condensa in sé il senso generale dell'intera inserzione. Ciò emerge con relativa chiarezza dagli esempi che seguono. Nel primo, tratto dalla novella III 2, il narratore spiega la ragione che dà il via al racconto, un innamoramento per *amor de lonh*, motivo frequente nell'intera raccolta: «udendo la bellezza di costei / e sentendo che spesso si giostrava, / per amore di lei, / ebbe voglia di venirla a vedere / e di giostrare per sua amore»[44] (78; con sequenza 11p / 11p / 7p / 11p / 9p). Il secondo, dalla I 1, consiste nella battuta chiave con cui madonna Minoccia cerca di irretire il giovane Galgano: «Disse la donna: / "Galgano mio, / domanda. / Ma prima voglio / che·ttu m'abracci."» (16; con sequenza 5p / 5p / 3p / 5p / 5p). Strutture di questo tipo non si limitano a battute isolate, ma si trovano anche in botta-e-

[43] Per quanto riguarda gli incontri vocalici, il cui studio per il testo del *Pecorone* si rimanda ad altra sede, cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 2000; A. Soldani, *Indagini sulla prosodia del verso italiano*, in S. Albonico e A. Juri (a cura di), *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 11-32.

[44] Si noti la rima *costei* : *lei*.

risposta di alcuni personaggi, o in interventi di ampio respiro. Il primo caso è nella novella IV 1, in cui, dopo l'ennesimo naufragio di Giannetto e in uno dei momenti di massima tensione della novella, un suo amico lo accusa di aver impoverito il padrino-armatore, messer Ansaldo:

> [Giannetto] «È male per me! / Che maladetta sia / la Fortuna mia, / che mai ci arrivai / in questo Paese.» [L'amico] «Per cierto tu la puoi ben maladire, / però che tu hai diserto / questo messer Ansaldo, / il quale era il maggiore e 'l[45] / più ricco mercatante / che fosse tra i cristiani. / E peggio è la vergognia che il danno!» (100. Sequenza di Giannetto 6o / 7p / 6p / 7p/ 6p; sequenza dell'amico 11p / 7p / 7p / 7p / 7p / 7p / 11p).

Il secondo si trova poco più avanti nel medesimo racconto: la moglie di Giannetto, recatasi a Venezia travestita da giudice per salvare messer Ansaldo dalle rivendicazioni di un usuraio ebreo, viene ragguagliata da un oste sui fatti accaduti ai due uomini:

> Disse l'oste: «Messere io vel dirò: / e' ci venne da Firenze^un giovane, / il quale à nome Gianetto, / et venne qui a un suo nonno, / ch'à nome messer Ansaldo: / ed è stato ingraziato / et tanto chostumato, / che gli uomini et le donne^e/rano innamorati di lui. / E non ci venne mai / in questa città nessuno / tanto ingraziato quanto era costui. Bisillabo, ma trisillabo in posizione di rima, vd. Dante, *Inf*, XXXII, v. 83: «sì ch'io esca d'un dubbio per costui[46]» (*Pecorone* 110. Sequenza 11o / 11pp / 8p / 7p / 8p / 7p / 7p / 7p, con episinalefe / 8p / 7p / 8p / 11p).

Più raramente, alcune sequenze paiono riprodurre strutture complesse che ricalcano la forma di stanze di ballate o canzone. L'esempio che segue, ancora dalla novella IV 1 (101) e verticalizzato per mostrare la struttura con più chiarezza, sembrerebbe modellato su una stanza di ballata piccola:

Disse messer Ansaldo: «Or sà che è?	(11o)	Ripresa	
Non ti dare punto	(6p)	Piede	1
di maniconia:	(6p)		
pur ch'io t'ò riavuto,	(6p)	Piede	2
sì sono contento.	(6p)		
Ancora ci è rimaso	(7p)	Volta	
tanto che noi ci potremo	(8p)		
stare pianamente.»	(6p)		

[45] In questo caso si può, a ragione, ravvisare un mancato allineamento del terzo settenario all'andamento sintattico: se la presenza di questo errore, se errore si può definire, possa o meno compromettere la bontà dell'intero contesto è questione che meriterebbe d'essere approfondita. Solo per ragioni di ordine visuale chi scrive ha deciso di far tornare il computo sillabico, senza ovviamente modificare la struttura del dettato, ma solo proponendo una possibile, per quanto non immediata, ipotesi di lettura. Casi di incontri problematici tra discorso in prosa e organizzazione in versi della stessa si notano in altri luoghi come, poco oltre, l'episinalefe nel racconto dell'oste, necessaria per il rispetto della sequenza versale. Questi esempi andranno in futuro tutti schedati, approfonditi e sistematicamente analizzati.

[46] Bisillabo, ma trisillabo in posizione di rima, vd. Dante, *Inf*, XXXII, v. 83: «sì ch'io esca d'un dubbio per costui.

Gli indizi di apparentamento tra *Pecorone* e *Decameron* prima elencati potrebbero forse da soli giustificare la presenza nella raccolta recenziore sia del *cursus* che delle inserzioni versali. L'organizzazione delle clausole sopra mostrata, e il posizionamento delle inserzioni prevalentemente nei discorsi diretti sono però caratteristica peculiare del solo *Pecorone*: le modalità con cui essi vengono impiegati dall'autore, quindi, suggeriscono piuttosto un'attività sì emulativa, ma ragionata, dell'*usus scribendi* boccaccesco che una conoscenza di prima mano delle *artes dictaminis*. Nei due esempi che seguono si nota come in più casi ser Giovanni abbia a mente, consapevolmente o meno (ma questo rimarrà sempre indimostrabile), intere strutture versali del *Decameron*, che tende a riproporre nella sua prosa:

Decameron II 5, 85 Andreuccio da Perugia		*Pecorone* III 2 Ceccolo di Cola Raspanti	
[parve] che costui incontamente	(7p)	…	
si dovesse di Napoli partire:	(11p)	udendo la bellezza di costei	(11p)
la qual cosa egli fece prestamente	(11p)	e sentendo che spesso si giostrava,	(11p)
e a Perugia tornossi,	(7p)	per amore di lei,	(7p)
avendo il suo investito in un anello	(11p)	ebbe voglia di venirla a vedere	(11p)
dove per comprare cavalli era …	(11p)	e di giostrare per sua amore.	(9p)

Decameron II 9, 5-6 Bernabò e Ambrogiuolo		*Pecorone* I 2 Bocciolo e Pietro Paolo	
«Ma questo io so bene:	(7p)	Rispose il maestro	(6p)
che quando qui mi viene	(7p)	ch'era molto contento,	(7p)
alle mani∨alcuna giovinetta	(11p)	e però li disse:	(6p)
prendo di questa qua quello piacere	(11p)	«Eleggi qualunque iscienza tu vuoi,	(11p)
che∨io posso.»	(5p)	e io te la insegnerò volentieri.»	(11p)
L'altro rispose: «E io fo il simigliante:	(11p)	Di che Bucciolo	(5p)
perciò che se io credo che la mia	(11p)	si pensò e disse:	(5p)
donna alcuna sua ventura procacci,	(11p)	«Maestro mio,	(5p)
ella il fa, e se io nol credo, sì 'l fa:	(11o)	io vorrei apparare	(7p)
e perciò a fare a far sia, quale	(9p)	come s'innamora	(6p)
asino dà in parete tal riceve.»	(11p)	e che modi e' si tiene.»	(7p)[47]

Si noti come i due esempi siano sovrapponibili e per numero di versi (ma non sempre per tipi) e per tipologia di discorso (citazioni della voce narrante i primi, dialoghi di due personaggi i secondi); si veda poi come ser Giovanni nel primo esempio ripete il ritmo della rima, benché ne usi una diversa (incontamente : prestamente; costei : lei), quasi ad emulare la musicalità del dettato boccaccesco.

La serie di esempi di clausole di *cursus* e di inserzioni versali nella prosa del *Pecorone* qui proposti, pur procedendo con tutta probabilità da un atto emulativo e da una buona conoscenza del dettato decameroniano, tradiscono alcune peculiarità stilistiche proprie del ser Giovanni scrittore che necessitano d'es-

[47] Si citano i due brani del *Decameron* da Branca, *Boccaccio Medievale*, cit., rispettivamente pp. 95 e 104.

sere approfondite in studi futuri. Se si dovesse rilevare la presenza di questi espedienti anche nelle raccolte di Sacchetti e Sercambi, sarà bene allora riconsiderare il ruolo didattico e l'influenza della prosa del certaldese in ambito retorico anche su autori in volgare di non pari erudizione. In altre parole, avremmo probabilmente conferma dell'esistenza di continuatori di Boccaccio in ambito novellistico, impegnati non solo (come si è creduto sin ora) nel riproporre una narrativa d'intrattenimento, ma anche nel dotarla di uno stile che, nelle loro migliori intenzioni, si sviluppasse tecnicamente e qualitativamente nel solco del precedente maggiore.

Bibliografia

Beccaria G., *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Olschki, Firenze 1964.

Bene Florentini, *Candelabrum*, G.C. Alessio (a cura di), Antenore, Padova 1983.

Boccaccio Giovanni, *Decameron*, U. Foscolo (a cura di), Guglielmo Pickering, Londra 1825.

Boccaccio Giovanni, *Decameron*, V. Branca (a cura di), Einaudi, Torino 2008.

Boccaccio Giovanni, *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam. Testo critico e nota al testo a cura di M. Fiorilla. Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Rizzoli, Milano 2013.

Brambilla Ageno F., recensione a Francesco da Barberino. *Reggimento e costumi di donna*. Edizione critica, «Romance Philology», 12/3, 1959, pp. 314-324.

Brambilla Ageno F., *L'edizione critica dei testi volgari*, Antenore, Padova 1984.

Branca V., *Boccaccio Medievale*, Rizzoli, Milano 2010 (I ed. 1956).

Casadio A., *Il* Pecorone. *Una nuova ipotesi di attribuzione*, «Letteratura italiana antica», 17, 2016, pp. 175-190.

Chiesa P., *L'impiego del* cursus *in sede di critica testuale: una prospettiva diagnostica*, in F. Bognini (a cura di), *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta de Angelis*, Edizioni ETS, Pisa 2012, pp. 279-304.

Chiesa P. *et al.* (a cura di), *Scritti di Filologia mediolatina*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2008.

Conte A. (a cura di), *Il Novellino*, Salerno Editrice, Roma 2001.

Cupiccia M., *Progressi nello studio del* cursus. *I metodi statistici e il caso di Eloisa e Abelardo*, «Filologia Mediolatina», 5, 1998, pp. 37-48.

Di Capua F., *Scritti Minori*, A. Quacquarelli (a cura di), Desclée & C., Roma 1959, 2 voll.

Di Patre P., *Un cursus geometrico? L'impalcatura nascosta della prosa ritmica dantesca nelle* Epistole *(I-XIII)*, «Deutsches Dante Jahrbuch», 85/86, 2010-2011, pp. 279-299.

Esposito N., *Studi per l'edizione critica e commentata del* Pecorone *di ser Giovanni*, Tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia 2017, <http://dspace.unive.it/handle/10579/10401> (07/2017).

Janson T., *Prose Rhythm in Medieval Latin from the 9th to the 13th Century*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1975.

Lanza A., *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti (1390-1440)*, De Rubeis, Anzio 1991.

Lanza A., *La letteratura tardogotica*, De Rubeis, Anzio 1994.

Lindholm G., *Studien zum mitellateinischen Prosarhythmus: seine Entwicklung und sein Abklingen in der Briefliteratur Italiens*, Almqvist & Wiksell International, Stoccolma 1963.

Mengaldo P.V., *Dante e il «cursus»*, in Id., *Linguistica e retorica di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa 1978, pp. 263-280.
Menucci E. *et al.* (a cura di), *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma 2002.
Meyer W., *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhytmik*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1905.
Mondani P., *Ad alta voce: l'essenza fonico-acustica e gestuale del* cursus *nel* Decameron, in G. Frosini (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019*. Atti del seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019), Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 53-76.
Mondani P., *Sulla nozione e definizione di* cursus *medievale*, «Bollettino d'Italianistica», 2, 2019, pp. 18-38.
Mondani P., *Tracce di un* cursus *boccacciano nella novellistica dal XIV al XVI secolo*, in R. Fresu *et al.* (a cura di), *In fieri, 3. Ricerche di linguistica italiana*, Franco Cesati Editore, Firenze 2021, pp. 167-176.
Orlandi G., *Le statistiche sulle clausole della prosa. Problemi e proposte*, «Filologia mediolatina», 5, 1998, pp. 1-36.
Parodi E.G., *Intorno al testo delle epistole di Dante e al "cursus"*, «Bullettino della Società dantesca italiana», 19, 1912, pp. 249-275 e 22, 1915, pp. 137-144.
Parodi E.G., *Osservazioni sul "cursus" nelle opere latine e volgari del Boccaccio*, «Miscellanea storica della Valdelsa», 21, 1913, pp. 231-248.
Rajna P., *Per il ''cursus'' medievale e per Dante*, «Studi di Filologia Italiana», 3, 1932, pp. 7-86.
Ricci P.G., *Studi sulle opere latine e volgari del Boccaccio*, «Rinascimento», 10, 1959, pp. 3-32.
Sampoli Simonelli M., *La novella anonima del Mediceo-Laurenziano 42, 4*, «Cultura neolatina», 18/2-3, 1958, pp. 151-187.
Schiaffini A., *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale al Boccaccio*, Emiliano degli Orfini, Genova 1934.
Ser Giovanni, *Il Pecorone*, E. Esposito (a cura di), Longo, Ravenna 1974.
Stoppelli P., *I sonetti di Giovanni di Firenze (Malizia Barattone)*, «FM. Annali dell'Istituto di filologia moderna dell'Università di Roma», 1, 1977, pp. 189-221.
Stoppelli P., *Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del "Pecorone"*, «Filologia e critica», 2, 1977, pp. 1-34.
Toynbee P., *Dante and the "cursus": a new argument in favour of the authenticity of the "Quaesito de Aqua et Terra"*, «The modern language review», 13, 1918, pp. 420-430.
Toynbee P., *The bearing of the "cursus" on the text of Dante's "De vulgari eloquentia"*, «Proceedings of the British Academy», 10, 1921-1923, pp. 259-277.